

“Brasil, pra mim”. Identitätskonstruktion in der populären Musik Brasiliens

Cornelius Schlicke

In Beiträgen über brasilianische Musik – von Reiseführern und CD-Beihften über musikjournalistische Abhandlungen bis hin zu Filmen und Radiosendungen – ist es weit verbreitet, zuallererst auf ihre vermeintlichen ‘Wurzeln’ einzugehen und dabei das Gründungsmodell der drei übergeordneten ethnischen Komponenten zu bemühen. Vorausgesetzt wird dabei in aller Regel, dass das Zusammentreffen indigener, portugiesisch-europäischer und afrikanischer Kulturen ursächlich für die bis heute entwickelte musikalische Vielfalt des Landes sei. So heißt es etwa in *The Brazilian Sound*, einem vor allem auf die Interpreten gerichteten Referenzwerk zur populären Musik des Landes:

Sowohl Brasiliens Nationalcharakter als auch seine reichhaltige musikalische Tradition lassen sich auf die tiefgreifende Vermischung der Rassen zurückführen, die im April des Jahres 1500 ihren Anfang nahm, als der portugiesische Seefahrer Pedro Álvares Cabral an einer üppigen, tropischen Küste landete, die später zum südlichen Bahia gehören sollte. (McGowan/Pessanha 1993: 18–19)

Zu den hervorragenden Eigenschaften der brasilianischen Musik zählen die Verfasser, dass sie “dank ihrer portugiesischen Herkunft äußerst lyrisch” sei und zugleich durch “eine schillernde Palette afrobrasilianischer Rhythmen” belebt werde (S. 11), während die Musik der Indianer angesichts deren Dezimierung, Unterordnung und Missionierung “keine größere Rolle in der Entwicklung” (S. 19) gespielt habe. Diese Zuordnung bestimmter Qualitäten zum europäischen (‘lyrisch’, ‘harmonisch strukturiert’) oder afrikanischen (‘rhythmisch’, ‘sinnlich’) Pol der brasilianischen Musikachse folgt ebenfalls einer gängigen Denkweise, die in ihrem Zusammenschluss die Vorstellung von einem ‘starken musikalischen Erbe’ stützen soll.

Abgesehen davon, dass eine solche Darstellungsform schon aufgrund der vorgenommenen Reduktion der Quellen wenig zur Erklärung der heute tatsächlich gegebenen musikkulturellen Vielfalt in Brasilien beiträgt, indem sie jüngeren Einflüssen wie dem fortgesetzten atlantischen,

dem inneramerikanischen und schließlich zunehmend globalen Austausch eine bloß nachrangige, sekundäre Bedeutung zuweist, ist sie schon von ihrem Ausgangspunkt her problematisch: Denn es wird die Vorstellung von einer Art 'Ursubstanz' der brasilianischen Musik hervorgerufen, ein gewissermaßen naturgemäßes Resultat einer Baukastenlogik, der zufolge sich diverse kulturelle 'Elemente' unterschiedlicher Provenienz wie von selbst miteinander vermischt haben. Die feste Verbindung von Herkunft oder gar Hautfarbe mit einer jeweils besonderen Musikalität ist dabei wie selbstverständlich unterstellt.

Es ist nun gar nicht zu bestreiten, dass sich in der folkloristischen und auch populären Musik Brasiliens einige Gestaltungsmerkmale wie etwa rhythmische Zellen oder Verfahren der Melodiebildung wiederfinden, die sich zuweilen noch recht spezifisch auf entsprechende Musikpraktiken in Afrika oder Portugal zurückführen lassen und sich über Jahrhunderte erhalten haben. Entscheidend ist hierbei aber, dass deren Bedeutung, Gebrauch und Funktion innerhalb der musikalischen Prozesse fortwährend umdefiniert werden, und zwar von wechselnden sozialen Gruppen, die sich mehr oder weniger bewusst auf das vorgefundene musikalische Material beziehen, um sich damit im Rahmen kultureller Konstellationen abzugrenzen. Auf diese Weise trägt Musik als soziales Medium ganz entscheidend zur Konstituierung und Vermittlung von Identitäten bei, die als ideologische Programme fungieren, seien diese religiös, sozial, ethnisch oder national bestimmt. Was zum Beispiel 'authentisch brasilianisch' klingen soll, wird in gesellschaftlicher Auseinandersetzung fortlaufend neu ausgehandelt, freilich nicht willkürlich, sondern unter Beachtung der Gebrauchsgeschichte der musikkulturellen Formen. Der Eindruck einer 'logischen Evolution', bei der eine Entwicklung die nächste praktisch schon bedingt hat, bestätigt sich dabei immer wieder automatisch.

Samba, Brasiliens 'Nationalrhythmus'

Der Samba steht in Brasilien symbolisch für die Vermischung von Rassen und Kulturen (*mestiçagem*), ein wesentliches Konzept bei der Konstruktion nationaler Identität (Vianna 1999: xiii). Sein Aufstieg zum exponierten nationalen Genre ging zugleich mit der zunehmenden Anerkennung und Integration der kulturellen Ausdrucksformen der afrobrasilianischen Bevölkerung einher.

Das Zentrum dieser Entwicklung war zu Beginn des 20. Jahrhunderts Rio de Janeiro. Innerhalb einer sich zunächst noch in der Anonymität einfacher Wohnviertel abspielenden Musizierpraxis gab es hier einen starken Einfluss durch Afrobrasilianer aus der Provinz Bahia, die nach der Abschaffung der Sklaverei in die damalige Hauptstadt gezogen waren. So vermieteten ältere schwarze Frauen ihre Häuser für Feste, bei denen Musiker zum Tanz aufspielten. Zugleich waren diese Häuser als Stätten afrobrasilianischer Religiosität bekannt. Legendenstatus erlangte das Haus von Tia Cata (1854–1924) in der Umgebung der Praça Onze. Die geladenen Musiker improvisierten dort und spielten verschiedene populäre Genres, darunter den *maxixe*, den brasilianischen Tango, der sich unter dem Einfluss des *lundu*, der Polka und der kubanischen Habanera in den 1870er Jahren zu einem ausgelassenen und beliebten Paartanz entwickelt hatte. In dieser kollektiven Atmosphäre entstand schließlich auch das Lied „Pelo Telefone“, das der Musiker Donga alias Ernesto dos Santos 1916 als ersten Samba registrieren ließ. Im darauffolgenden Jahr war es ein Hit beim Karneval und erschien auf Schallplatte.

Neben Donga waren zum Beispiel auch Pixinguinha (1898–1973) und Sinhô (1888–1930) als umtriebige Komponisten der frühen Samba-Ära an der Etablierung neuer Spielweisen beteiligt. Noch jedoch war der Samba kein kohärentes Genre, das sich deutlich vom *maxixe* abgegrenzt hatte. Die Grenzen zwischen den musikalischen Spielarten waren fließend: Aus den europäischen Salontänzen wie Walzer, Polka, Schottisch oder Mazurka hervorgegangene Hybridgenres trafen auf die afrobrasilianischen Formen des Musizierens aus dem Norden. Pixinguinha beispielsweise machte sich abgesehen vom Samba vor allem als Komponist instrumentaler *choros* einen Namen.

Eine verstärkte Musterbildung vollzog sich dann im Verlauf der 1920er Jahre im sozial und ethnisch durchmischten Viertel Estácio, Heimat von Samba-Musikern wie Ismael Silva, Nilton Bastos und Armando Marçal. Sie experimentierten mit komplexen perkussiven Rhythmusstrukturen und vereinfachten zugleich die Liedstruktur der Sambas. Damit trugen sie maßgeblich zur Konsolidierung des Genres bei. Ihr Stil wurde zum Vorbild für nachfolgende Generationen von Musikern. 1928 wurde in Estácio zudem die erste Sambaschule namens Deixa Falar gegründet.

Waren es also zu einem Gutteil Musiker aus Arbeiterbezirken und Favelas mit einem hohen Anteil afrobrasilianischer Bevölkerung, die den Samba weiterentwickelten, so verdankte sich die landesweite Popularität

und Bedeutung dieser Musik letztlich übergeordneten Entwicklungen: Einer breiten Diskussion über den Inhalt nationaler Identität und ihrer politischen Ausgestaltung, dem Ausbau des Rundfunkwesens und der zunehmenden Bedeutung anderer Unterhaltungsmedien sowie der staatlichen Einflussnahme auf den Karneval.

Das Selbstverständnis der brasilianischen Nation (*brasilidade*) war in den 30er Jahren ein vorrangiges Thema intellektueller Debatten. Der Soziologe Gilberto Freyre etwa definierte Brasilien als plurikulturelle Gesellschaft und stellte die Rassenmischung als vorteilhaftes Merkmal heraus. Ein Schwerpunkt entsprechender Diskussionen lag auf der Neubewertung des afrikanischen Kultureinflusses (McCann 2004: 2), der zuvor noch weitgehend negiert worden war, einhergehend mit der Diskriminierung der afrobrasilianischen Bevölkerung. Politisch wurde das Jahrzehnt von Getúlio Vargas dominiert. Dessen Vorhaben einer umfassenden Modernisierung des Staatsapparats wie des gesamten Landes setzte eine Mobilisierung aller Bevölkerungsteile und deren Identifikation mit der Nation voraus. Insofern wurde auch von dieser Seite die afrobrasilianische Präsenz nicht mehr nur als Schaden, sondern im Sinne der national-kulturellen Distinktivität Brasiliens sogar als potentiell nützlich angesehen. Angemerkt werden muss aber auch, dass diese 'offizielle' Neuausrichtung des Nationalbewusstseins kaum etwas am alltäglichen Rassismus änderte.

Zeitlich parallel zur Beförderung eines neuen kulturellen Wertebewusstseins ereignete sich der Aufschwung des Radios zu einem Massenmedium. Zuvor hatte sich die Rundfunkübertragung in erster Linie an elitäre Schichten gerichtet, und die musikalische Programmgestaltung konzentrierte sich dementsprechend vornehmlich auf Opernarien und Märsche. Mit der Ausweitung des Marktes, der Einführung der Werbefinanzierung und schließlich auch der Nationalisierung von landesweit ausstrahlenden Radiostationen rückten jedoch andere Nachfragestrukturen ins Visier. Auch Samba-Musiker wurden vermehrt zu den Varieté-Shows der großen Radiosender eingeladen, die ausnahmslos in Rio ansässig waren, ebenso wie ein Großteil der übrigen Unterhaltungsindustrie. In Rio entschied sich, was musikalisch und kulturell von nationaler Bedeutung sein konnte.

Der öffentliche Karneval wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch vom Bürgertum dominiert und orientierte sich mit seinen Vereinen, Straßenumzügen, Maskenbällen und der dort erklingenden Musik eng an Europa. Parallel zu diesem 'großen' Karneval feierte die

ärmere, zum Großteil afrobrasilianische Bevölkerung in den Randbezirken bald ihren eigenen, 'kleinen' Karneval (Oliveira Pinto/Tucci 1992: 14). Umzugsgruppen (*cordões*) zogen mit Rasseln und Trommeln durch die Straßen und stellten auch sonst reichhaltige Bezüge zur 'afrikanischen Heimat' her. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts nannten sie sich *clubs* oder *blocos*, und gegen Ende der 20er Jahre wurden die ersten Sambaschulen (*escolas*) gegründet. Aus diesem 'kleinen' Karneval gingen letztlich die groß dimensionierten Karnevalsparaden hervor, für die Rio und auch andere brasilianische Metropolen wie Salvador da Bahia heute weltbekannt sind.

Während das bunte Treiben bei den Behörden zunächst alles andere als wohlgefallen war, fand die Presse Gefallen daran und initiierte schließlich auch den Wettbewerbscharakter des Umzugs. 1933 setzte dann die staatliche Einflussnahme ein, als die Darbietungen der *escolas* in das Programm der offiziellen Tourismus-Organisation aufgenommen wurden. Dies verband sich zugleich mit der Etablierung formaler und inhaltlicher Vorgaben: "Zur Vorschrift wurde unter anderem, dass die *enredos* [Themen] der einzelnen Karnevalsgruppen Episoden aus der brasilianischen Geschichte und Kultur thematisieren sollten" (Oliveira Pinto/Tucci 1992: 20). So wurde es den Sambaschulen zur Aufgabe gemacht, mit Hilfe ihrer verschiedenen Kostümgruppen, ihrer geschmückten Umzugswagen, der Musik und der Texte ein Bewusstsein von der kulturellen Größe des Landes zu vermitteln – durchaus auch unter Hervorhebung des afrikanischen Erbes –, während beispielsweise Äußerungen politischer Kritik zu Abwertung oder gar Ausschluss führten.

Den Patriotismus beförderten gleichermaßen auch Lieder, die unter der Rubrik *samba-exaltação* subsumiert wurden. Das bekannteste dieser Art ist "Aquarela do Brasil", 1939 von Ary Barroso komponiert. In bildhafter Sprache preist sein Text die Schönheit von Land und Leuten, und zum Abschluss jeder Strophe heißt es lediglich: "Brasil, Brasil, pra mim, pra mim" ("Brasilien, Brasilien, für mich, für mich"). Dank der Verwendung für einen Disney-Film brachte es die Melodie wenig später unter dem internationalen Titel "Brazil" zu Weltruhm.

Der Samba war mittlerweile in bürgerlichen Kreisen weithin akzeptiert und gehörte längst auch zum Terrain weißer Komponisten und Musiker, deren Lieder nicht mehr nur auf die Karnevalszeit bezogen waren, sondern ganzjährig in den Radios erklangen. In diesem *samba-canção* lag der Schwerpunkt auf der elaborierten Ausgestaltung der Melodien und Harmonien, zumeist unterlegt mit gefühlsbetonten Texten. Eine Schlüsselfi-

gur war hierbei der Komponist Noel Rosa. Schwarze Musiker und Sänger hatten es trotz der mittlerweile größeren Akzeptanz nach wie vor schwer, sich in die Star-Maschinerie der wachsenden Unterhaltungsbranche einzufügen. Viele kooperierten auch mit weißen Interpreten, die dann ihre Werke darboten, so etwa Ismael Silva mit dem populären Sänger Francisco Alves.¹

Im Schatten des Glamours lebte der Samba auch in den Favelas von Rio fort. Parallel zur Bossa-Nova-Euphorie konzentrierten sich einige Musiker wieder mehr auf einen der klassischen Spielweise verpflichteten Stil, für den Veteranen wie Nelson Cavaquinho oder Clementina de Jesus standen. Zé Ketí komponierte traurige Sambas, die auf die Armut in den Favelas Bezug nahmen, darunter sein vielleicht bekanntestes Lied “Acender as velas”.

Die Sambaschulen haben mittlerweile volle Anerkennung erlangt und sind zu riesigen Institutionen geworden. Allein die angeschlossenen Perkussionsgruppen, die *baterias de samba*, zählen bis zu 350 Musiker, die eine Vielzahl unterschiedlich dimensionierter Trommeln (*surdo*, *caixa*, *repique*), Handtrommeln (*tamborim*, *pandeiro*), Reibetrommeln (*cuica*), Becken (*pratos*), Rasseln (*chocalho*), Doppelglocken (*agogô*) und Schrapinstrumente (*reco-reco*) im aufwändig organisierten Zusammenspiel bedienen. Orientierung bieten gleichermaßen die Basismarkierungen der tiefen *surdo*-Trommeln wie auch die repetitiven Rhythmusformeln der *tamborins* und *agogôs*.

Neben den perkussiven *batucadas* der *escolas* haben sich immer wieder neue Samba-Varianten herausgebildet, beispielsweise der *pagode*-Stil, bei dem nur wenige Perkussionsinstrumente von Zupfinstrumenten wie dem *cavaquinho* oder dem Banjo begleitet werden und der eher im kleinen Kreis zelebriert wird, wiewohl er um die Mitte der 1980er Jahre auch auf dem Plattenmarkt erfolgreich war. Abgesehen von solchen Spielarten im engeren Sinn finden sich strukturbildende Merkmale der Samba-Musik – insbesondere ihre rhythmischen Zellen – aber auch in vielen anderen brasilianischen Musikformen wieder, von der Bossa Nova bis hin zu elektronisch produzierten Club-Sounds. Der Samba-Groove ist eine Art Matrix innerhalb der populären Musik Brasiliens, und als solche transportiert er die Idee kultureller Einheit, die klangliche Verwirklichung von *brasilidade*.

¹ Vgl. “Music, Culture, Brazil: An Interview with Bryan McCann”. <<http://www.afropop.org/wp/3822/music-culture-nation-an-interview-with-bryan-mccann/>> (12.05.2013).

Bossa Nova: Musikalischer Ausdruck einer aufstrebenden Nation²

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre mangelte es zumindest in der urbanen Mittelschicht Brasiliens nicht an Optimismus. Im Rahmen der von Juscelino Kubitschek propagierten Entwicklungsstrategie sollte Brasilien zu einem modernen Staat mit prosperierender Wirtschaft ausgebaut werden. „50 Jahre Fortschritt in 5 Jahren“ hatte der Wahlkampf-Slogan der von ihm angeführten Mitte-Links-Koalition geheißen, und der Bau der neuen Hauptstadt Brasília sollte das dazu passende Fanal des Aufbruchs sein. Es galt, das Hinterland zunächst symbolisch und schließlich auch ökonomisch zu erschließen, um die geographische Größe des Landes in eine zählbare Größe des Entwicklungsniveaus zu transformieren. Das Selbstbewusstsein der Nation wurde durch das Megaprojekt Brasília und die Versprechen auf eine bessere Zukunft und Wohlstand für die Massen entfacht und setzte einen Enthusiasmus frei, der schließlich im Sieg der Fußballnationalmannschaft bei der Weltmeisterschaft 1958 kulminierte.

Mit dem Optimismus paarte sich eine allgemeine Fortschrittsgläubigkeit, die damals nicht nur in Brasilien *en vogue* war. Die Vorstellung, dass sich die Gesellschaft, die Technik, die Kultur immer rasanter entwickeln würden, wirkte unabhängig von der individuellen Auslegung stimulierend beim Bemühen, Neues hervorzubringen. Das betraf auch jene jungen Musiker, die sich nachts in den Bars von Rios Südzone, vor allem im Bezirk Copacabana trafen. Sie einte der Anspruch, die klassischen Samba-Arrangements weiterzuentwickeln und die zu dieser Zeit vor allem von operettenhafter Stimmgewalt geprägte Interpretationsweise des Gesangs zu verändern.

Im Nachtleben von Rios Strandbezirken Copacabana, Ipanema und Leblon waren damals viele Musiker aktiv, die heute als Wegbereiter der Bossa Nova gewürdigt werden: Der Gitarrist Luiz Bonfá schrieb Mitte der 50er Jahre einige Lieder zusammen mit Antônio Carlos (alias Tom) Jobim, dem wohl bekanntesten aller Bossa-Nova-Komponisten. Dasselbe gilt für den früh verstorbenen Newton Mendonça, der die Texte von Bossa-Nova-Standards wie „Samba de uma nota só“ und „Desafinado“ verfasste und auch an deren musikalischer Gestaltung beteiligt war. Carlos Lyra und Roberto Menescal, zwei weitere wichtige Bossa-Nova-Akteure, gründeten 1956 im Bezirk Copacabana eine Gitarrenschule, die ein Treff-

2 Dieser Abschnitt enthält Auszüge aus Schlicke 2012

punkt für Musiker mit Affinität zum Jazz war. Häufig wurde auch in der elterlichen Wohnung der Sängerin Nara Leão an der Avenida Atlântica musiziert. Man tauschte sich aus, ohne notwendigerweise eine feste Gruppe zu bilden. Von großer Bedeutung für die stilistische Entwicklung war João Gilberto. Er hatte sich eine sehr eigene Art des Gitarrenspiels angeeignet, ein synkopisches Zupfen der Akkorde, aus dem sich ein verlangsamer und komprimierter Samba-Rhythmus ergab. Noch ungewöhnlicher war sein introvertierter und höchst intimer Gesang, der in seiner verhaltenen Artikulation über dem Rhythmus der Gitarre zu schweben schien. Das war die Interpretationsweise, die vielen als Vorbild diente, um die subtile Poesie der neuartigen Kompositionen angemessen wiederzugeben.

Durch die rhythmische Phrasierung von Gitarre und Gesang jenseits der Grundschnitte wirken die Bossa-Nova-Songs lässig verschleppt, was durch eine entspannte Vortragshaltung noch verstärkt wird. In der plastischen Verbindung seiner Elemente bekommt das Rhythmusgefüge einen weichen, geschmeidigen Charakter. Das gleiche gilt für die Texte, die sich eher mit der Sonnenseite des Lebens in Rio beschäftigen: Die Strände, die Wellen, der blaue Himmel, hübsche Frauen und Blumen bebildern in subtiler und metaphernreicher Gestaltung die oft sehr kurzen Verse. Häufig zu hören ist das Wort *saudade*, das eine Art melancholischer Sehnsucht bezeichnet, die unterschwellig das Verlangen nach der Utopie des schieren Wohlbefindens einschließt. Kunstvoll verstanden es die Bossa-Nova-Poeten – allen voran Newton Mendonça und Vinícius de Moraes – den Text durch die Musikalität ihrer Sprache auch als Klang wirken zu lassen.

Die Bohemiens der Copacabana waren kosmopolitisch orientiert, sie interessierten sich für Filme und Musik von außerhalb. So ist der Einfluss der Jazzmusik auf die Bossa Nova unüberhörbar, insbesondere in der Variante des Cool Jazz mit seiner intellektuellen und zugleich transparenten, affektarmen Musizierweise. Es ist allerdings unangemessen, dass die Bossa Nova oft nur lapidar als Mix aus Samba und Jazz bezeichnet wird, da die Eigenständigkeit der Synthese, auf die es gerade ankommt, somit untergraben wird. Zudem waren die Einflüsse unverkennbar wechselseitiger Natur, da die Bossa Nova ihrerseits eine große Wirkung auf die Jazz-Szene in den USA ausübte.

Im Jahr 1959 erschien der Film *Orfeu negro*, eine französisch-brasilianische Koproduktion des Regisseurs Marcel Camus. Der Film basierte auf einem Theaterstück von Vinícius de Moraes, unterlegt mit einem neuen Soundtrack, für den Tom Jobim als musikalischer Direktor verpflichtet

wurde. Auch Luiz Bonfá steuerte einige Lieder bei, darunter *Manhã de Carnaval*. Außerdem wurden Karnevalsrythmen der Sambaschulen und rituelle *Candomblé*-Musik einbezogen. Im Ausland war der Film eine gefeierte Sensation, er wurde mit der Goldenen Palme in Cannes und mit dem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet. Es war nicht zuletzt die Musik, die das internationale Publikum an *Orfeu negro* faszinierte. Bei vielen weckte der Film ein Interesse an den aktuellen musikalischen Entwicklungen in Brasilien.

Die weltweite Kommerzialisierung der Bossa Nova ging dann von den USA aus. Unter dem Eindruck einer Brasilien-Tournee nahm der Jazz-Gitarrist Charlie Byrd mit dem Saxophonisten Stan Getz die LP *Jazz Samba* auf, die Instrumentalversionen brasilianischer Bossa-Songs enthält und äußerst erfolgreich war. Paul Winter, Herbie Mann und weitere Jazzmusiker starteten ähnliche Projekte. Im November 1962 gaben Jobim, Gilberto und andere brasilianische Bossa-Stars ein gemeinsames Konzert mit Jazzmusikern in der New Yorker Carnegie Hall. Den wohl nachhaltigsten Beitrag für die weltweite Popularität der Bossa Nova leistete allerdings die Veröffentlichung der Schallplatte *Getz/Gilberto* im Jahr 1964, auf der Gilbertos damalige Frau Astrud zwei Songs auf Englisch sang und damit das Lied mit dem Originaltitel *Garôta de Ipanema* zum internationalen Ohrwurm machte: "Tall and tan and young and lovely, the girl from Ipanema goes walking, and when she passes each one she passes goes 'ahh!'"

Abgesehen vom Bau Brasílias hinterließ die Ära Kubitschek mit dem Versuch, durch Investitionen in infrastrukturelle Großprojekte und eine forcierte Industrialisierung mithilfe ausländischen Kapitals die Wirtschaft anzukurbeln, vor allem eine Reihe schwerwiegender Probleme: eine außergewöhnlich hohe Inflationsrate, eine große Auslandsabhängigkeit und eine weiter verschärfte Polarisierung der sozialen Gegensätze. Die Verheißungen der 'goldenen Jahre' waren nur für einige wenige in Erfüllung gegangen – auch die Arbeiter, die Brasília erschufen, mussten letztlich in glanzlose Satellitenstädte ziehen. Soziale Reformversuche von Kubitscheks Nachfolgern Quadros und Goulart scheiterten nicht zuletzt am Widerstand der Oberschicht und der Armee, die 1964 schließlich die Macht übernahm. Einige Bossa-Nova-Musiker – darunter Gilberto und Jobim – setzten ihre Karriere in den USA oder anderswo fort. Andere wie Nara Leão mit ihrem sozialkritischen Musiktheater "Opinião" orientierten sich oppositionell. Als kulturelle Bewegung mit einem festen Kern von Musikern war die Bossa Nova jedoch passee.

MPB: Eigenständig universal

Ab 1965 wurden von diversen Fernsehsendern große Songfestivals bzw. -wettbewerbe organisiert, bei denen sukzessive neue Gesichter auftauchten. Dieser mediale Aufwand ging mit einschneidenden Transformationen innerhalb der brasilianischen Popmusik einher, obwohl das Wirken dieser neuen Generation von Musikern sehr vielseitig und verschiedenartig war. Das Phänomen wurde schließlich unter dem Kürzel MPB – *música popular brasileira* – bekannt. Die Unschärfe des Begriffs korrespondiert mit seiner Verwendung, bezeichnet er doch keine feste Bewegung oder gar ein Genre. Alle Definitionsversuche, die sich allein auf musikalische Kriterien konzentrieren, scheitern schon im Ansatz, da die Veränderungen gleichermaßen ästhetischer, politisch-sozialer und medialer Natur waren.

Die 'klassische' Periode der MPB reicht bis zur Mitte der 80er Jahre, wenngleich einige der Stars aus dieser Zeit noch heute aktiv sind. Chico Buarque, Gilberto Gil, Elis Regina, Maria Bethânia, Jorge Ben, Djavan oder der aus Minas Gerais stammende Milton Nascimento sind nur einige der großen Namen, denen das Etikett anhaftete. Was sie eint, ist im Grunde ihr Individualismus. Als darüber hinausgehende Gemeinsamkeiten lassen sich noch eine universal orientierte musikalische Haltung, ein damit einhergehender Eklektizismus und ein gewisser Anspruch in der musikalischen und poetischen Gestaltung anführen. Diese letztlich schwammigen Kriterien markierten dann auch eine Differenz der MPB zu eher regional verwurzelten Musikstilen oder zur 'reinen' Rockmusik.

Zeitlich ging die Hochphase der MPB mit der bis 1985 währenden Militärdiktatur einher. Eine Zeit lang wurden die TV-Festivals von politisch bewussten Künstlern noch als Forum kritischer Töne genutzt. Nach dem Erlass eines Ermächtigungsgesetzes im Dezember 1968 verschärfte sich Repression und Zensur jedoch, und viele Musiker mussten zeitweise ihre Heimat verlassen, darunter Edu Lobo, Chico Buarque oder Geraldo Vandré. Gilberto Gil und Caetano Veloso gingen nach einer Inhaftierung nach London. Als Galionsfiguren der Subströmung *Tropicalismo*, die deutliche Anleihen an die Hippie-Kultur zeigte, galten sie dem Militär als zu unangepasst. Der *Tropicalismo* (auch *Tropicália*) war zu dieser Zeit eine allgemeine Kunstrichtung, die sich an das Konzept des "künstlerischen Kannibalismus" aus Oswald de Andrades "Anthropophagischem Manifest" von 1928 anlehnte. Es propagierte die Einverleibung des Fremden und die Vermischung scheinbar unvereinbarer kultureller Versatzstücke, um Eigenes

hervorzubringen. Das 1968 entstandene Kollektiv-Album *Tropicália* war mit seinen vielfältigen Einflüssen und einer teils ins Absurde gesteigerten Ironie das wichtigste entsprechende Experiment seiner musikalischen Vertreter. Es war ein Konzeptalbum, was mediengeschichtlich zugleich auf die auch in Brasilien sich damals verändernden Strategien der Musikindustrie im Pop-Geschäft verweist: Die LP löste die Single als wichtigstes Medium ab, was mit einer Verlagerung auf langfristige, am Künstler orientierte Imagekreationen einherging und dessen Individualität durch die Vermarktung nicht mehr nur eines Hits, sondern eines auch visuell aufwändig gestalteten Gesamtprodukts in den Vordergrund rückte (Stroud 2008: 54).

Mitte der 1960er Jahre gab es eine breite öffentliche Debatte über den Zustand der populären Musik des Landes. Sie war geprägt von der Konfrontation zwischen der lange Zeit dominanten nationalistischen, hierarchisch selektionierenden Sichtweise und dem immer stärkeren Einfluss internationaler Rock- und Popmusik, dem sich beispielsweise die Anhänger der „Jovem Guarda“ hingaben, einer damals ebenfalls sehr erfolgreichen TV-Show, zu deren Stars der spätere Schnulzensänger Roberto Carlos zählte. Das Phänomen MPB erfüllte dabei eine Art Mittlerrolle: Einerseits bedienten sich viele Musiker ebenfalls der Rockmusik, im Fall des *Tropicalismo* sogar auf eine recht schrille, herausfordernde Weise, und andererseits bezog man sich durchaus konstruktiv auf die 'offizielle' Version einer linear gedachten Tradition populärer Musik, was nicht zuletzt ja auch in der Bezeichnung MPB zum Ausdruck kommt. Musikalisch äußerte sich dies in der vielseitigen Verarbeitung von Stilelementen heimischer Musikformen. So zeichnete sich die Strömung durch die individuelle Positionierung innerhalb der Gegenüberstellung des Fremden und des Nationalen sowie von Tradition und Innovation aus. Darüber hinaus setzte sich allgemein die Einschätzung durch, es handele sich um qualitativ anspruchsvolle Musik (*música de boa qualidade*), zum einen bedingt durch die ambitionierte künstlerische Haltung der Protagonisten selbst, zum anderen transportiert von ihrer Anhängerschaft, die sich im Wesentlichen aus der urbanen, liberalen Mittelschicht rekrutierte. Dies wiederum erleichterte ihre Einstufung als 'authentisch', schien diese Musik doch geeignet, die Nation würdig zu repräsentieren (Stroud 2008: 7). Gerade als Sammelsurium von Einzelpositionen vermittelte die MPB daher Kontinuität innerhalb der sich an verändernde Lebensumstände anpassenden Auffassungen von nationaler Identität, ein Status, dem sie bis heute ihr Prestige als *música popular brasileira* verdankt.

Brasilien heute: Gesellschaftliche Ausdifferenzierung, musikalische Vielfalt

Samba, Bossa Nova und MPB konnten sich allesamt auch im Ausland als Exponenten der brasilianischen Musik durchsetzen, was ihren Stellenwert vor Ort noch weiter erhöhte. Daneben existiert eine Vielzahl von Musikformen, die eher mit bestimmten Regionen assoziiert werden. Bahia repräsentiert dabei wie keine andere Gegend das afrobrasilianische Erbe. Das Hinterland von Salvador da Bahia, Hauptstadt des portugiesischen Kolonialreiches, war ein Zentrum des Zuckeranbaus. Sklaven kamen in mehreren Zyklen aus unterschiedlichen Herkunftsgebieten. Insbesondere kulturelle und religiöse Traditionen der Yoruba und der Bantu-Sprachfamilie haben ihre Spuren hinterlassen, so zum Beispiel im Kampfspiel *Capoeira* und in den Kulte des *Candomblé*, wo Musik jeweils eine hervorgehobene Rolle spielt. Instrumententypen wie die Fasstrommel *atabaque* oder der bei der *Capoeira* verwendete Musikbogen *berimbau* gehen auf afrikanische Vorbilder zurück, ebenso wie spezifische strukturbildende Rhythmusformeln oder der Wechselgesang von Vorsänger und Chor.

Aber auch losgelöst von solch speziellen Zusammenhängen haben originär afrikanische Musikkonzepte die folkloristische und populäre Musik Brasiliens wesentlich mitgeprägt. Sklaven sangen in Kirchenchören und spielten in den Musikensembles ihrer Besitzer. Auch Militärkapellen und Ballhausorchester waren gegen Ende des 18. Jahrhunderts vielfach mit Schwarzen besetzt. Sie interpretierten die aus Europa importierten Tänze auf ihre Art, variierten die Rhythmen, verlagerten die Akzente, schleiften die aus der europäischen Harmonik abgeleiteten Melodien oder veränderten die Tongebung der Instrumente. Bald schon hatten sich eigenständige kreolische Salontänze wie der *lundu* oder die *modinha* des frühen 19. Jahrhunderts herausgebildet.

Im 20. Jahrhundert schließlich kam es in vielen Bereichen der brasilianischen Musik zu mehr oder weniger bewusst vorangetriebenen Formen der (Re-)Afrikanisierung: Musik entwickelte sich zum Symbol afrobrasilianischer Identität und des schwarzen Widerstands. Tänze, Rhythmen und Instrumente der aus der Sklaverei entlassenen Schwarzen hatten bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in Salvador das Karnevalsgeschehen dominiert. 1905 wurden sie auf Bestreben des um die kulturelle Hoheit besorgten Bürgertums verboten, um sich schließlich in den 1920er Jahren in Gestalt der *afoxés* wieder Geltung zu verschaffen. Um die Mitte

der 70er Jahre herum bekamen diese vom *Candomblé* beeinflussten Karnevalsvereinigungen, deren Mitglieder sich in weiße Gewänder hüllen, im Rahmen einer übergeordneten afrobrasilianischen Kulturbewegung deutlichen Zulauf. Auch neue Gruppen entstanden, die *blocos afro*. Demonstrativ stellten sie ein 'schwarzes Selbstbewusstsein' zur Schau – in den von ihnen aufgegriffenen Themen, in der jährlichen Hommage an ein afrikanisches Land oder eine bestimmte ethnische Gruppe, in ihren Kostümen, Tänzen und nicht zuletzt dem musikalischen Mix aus *Candomblé*-, Samba- und Reggae-Rhythmen –, dargeboten zum Beispiel von der über die Stadt hinaus bekannten Gruppe Olodum. Musik hat sich in Brasilien zu einem bedeutenden Medium bei den Auseinandersetzungen um Rassismus und afrobrasilianische Identität entwickelt. Auch namhafte Liedermacher der MPB wie etwa Gilberto Gil setzten immer wieder gezielt Ausdrucksmittel aus dem unerschöpflichen Reservoir afrobrasilianischer oder afrokaribischer Musiktraditionen ein, um die in ihren Texten artikulierten Forderungen nach dem Abbau von Schranken und Vorurteilen oder der Anerkennung des afrikanischen Kulturerbes musikalisch zu untermauern. Entsprechende Fusionen hatten unter der Sammelbezeichnung *axé* in den 90er Jahren großen Erfolg in Brasilien und auf dem internationalen Markt der *World Music*, unter anderem durch Veröffentlichungen von Künstlern wie Daniela Mercury, Margareth Menezes oder Carlinhos Brown.

Verstärkte Aufmerksamkeit wurde auch dem *forró* zuteil. Er umfasst verschiedene Stile aus der ländlichen Musikkultur des Nordostens, einer besonders armen Region Brasiliens, gezeichnet von ungleicher Landverteilung und der extremen Dürre des *sertão*. Ursprünglich bezeichnete *forró* ein Fest. Der charakteristische Paartanz wird traditionell von einem Trio begleitet, zusammengesetzt aus Akkordeon oder Knopfgriff-Harmonika (*sanfona*), einer großen, doppelfelligen Trommel (*zabumba*) und der Triangel. Durch die Migration von Landflüchtigen gelangte diese Musik in die südlichen Metropolen und entwickelte sich zum *forró urbano*. Die Verbundenheit mit der heimatlichen Kultur blieb dabei jedoch "konstantes Thema im *forró*-Repertoire" (Oliveira Pinto 1995). Wegweisend war der Akkordeonist Luíz Gonzaga, der nach seiner Militärzeit nach Rio ging, wo er zunächst ein Repertoire aus Foxtrott und anderen Modetänzen darbot. Ab 1940 spielte er jedoch *forró* und hatte damit wesentlich mehr Erfolg. Mit einem vergrößerten Ensemble popularisierte er insbesondere den Stil namens *baião*. Vielfach artikuliert er in seinen Liedtexten die Hoffnung des Landflüchtigen auf Heimkehr, so zum Beispiel in "Asa branca". Seit den 60er Jah-

ren eröffneten in São Paulo und Rio zahlreiche *nordestino*-Tanzhäuser, und ebenso entstanden spezialisierte Plattenfirmen. In jüngerer Zeit haben sich weiter modernisierte Fusionsformen wie der *forró* herausgebildet.

Ein gänzlich anderes Bild vom Landleben vermittelt die *música sertaneja*, deren Interpreten seit den 1990er Jahren die brasilianischen Charts dominieren: “In der *música sertaneja* ist nicht die Großstadt das anstrebenswerte Ziel für ein Leben in Wohlstand, sondern das Land” (Oliveira Pinto 1995). Das Landleben in den südlichen und zentralen Bundesstaaten wird dabei zur romantischen Idylle stilisiert. Ursprünglich aus der ländlichen *música caipira* heraus entwickelt, handelt es sich bei der *música sertaneja* mittlerweile um eine Art Country-Pop. Nach wie vor vermitteln zumeist männliche Duos um Gitarre und *viola* (ein Gitarrentyp mit fünf Doppelsaiten) das Image aufrechter, kerniger Landmenschen, die in Videoclips vor einer Kulisse aus saftigen Wiesen und galoppierenden Pferden von wahrer Liebe und Bodenständigkeit singen. Durch Einflüsse aus Mexiko und Paraguay hat auch das Akkordeon Eingang in diese Musik gefunden, die jedoch zumeist in aufwändige Produktionen mit modernem Instrumentarium eingebettet ist. Das Marktsegment des *sertanejo universitário* zielt auf die jugendliche Mittelschicht ab und ist sowohl von der Thematik als auch musikalisch kaum noch von herkömmlichem Pop zu unterscheiden. Michel Teló und Paula Fernandes gehören zu den derzeit populärsten Interpreten dieser Richtung. Ähnlich erfolgreiche Tonträgerabsätze wie die *música sertaneja* weist allein der Gospelpop sowohl katholischer als auch evangelikaler Ausrichtung auf.

Brasilens Tonträgerindustrie ist nach wie vor überwiegend in São Paulo und Rio ansässig. Die Repräsentanten der vier globalen Major-Unternehmen beherrschen den Markt. Der Anteil der Piraterieprodukte belief sich allerdings 2005 auf 52 %, ³ was Brasilien zu einem der Länder mit der größten CD-Piraterie weltweit machte. Auf besondere Weise betrifft dies die *tecnobrega*-Musik rund um die Metropole Belém in der nördlichen Provinz Pará. “Brega” (“Kitsch”) wurde von Journalisten seit den späten 1970er Jahren als abwertendes Attribut für romantische Balladen verwendet und verallgemeinerte sich schließlich als Bezeichnung für solche Musik. Lokale Spielarten in Pará waren unter anderem von der Lambada beeinflusst. Durch die Unterlegung mit elektronischen Beats wurden sie zur *tecnobrega*, die mittlerweile in verschiedenen Varianten existiert. Das Be-

3 IFPI: *The Recording Industry 2005 Commercial Piracy Report*, S. 9. <<http://www.ifpi.org/content/library/piracy2005.pdf>> (25.05.2013).

sondere an ihr ist, dass sie ausnahmslos in Heimstudios produziert wird, wobei in der Regel bereits existierende Aufnahmen als Material verwendet und neu verarbeitet werden. Diese Produktionen werden direkt an organisierte Raubkopierer weitergegeben und über Straßenhändler vertrieben – Urheberrechte spielen dabei keine Rolle. Das geschieht in großem Ausmaß. Die produzierenden DJs und die beteiligten Musiker verdienen am Verkauf allerdings nicht. Sie empfehlen sich mit ihren Produkten lediglich für die Beteiligung an Partys in der Umgebung von Belém, die von bis zu 10.000 Besuchern frequentiert werden und mit gigantischen Sound Systems (*aparelhagem*), Laser- und Licht-Shows ausgerüstet sind.⁴

Aus den Favelas von Rio ist in den 1990er Jahren der *Funk Carioca* hervorgegangen, der seither das Klangbild der Stadt (und auch anderer) wesentlich mitbestimmt, wegen seiner sexuell expliziten Tanzformen, der Gewaltverherrlichung in den Texten und der Verbindung zum kriminellen Umfeld aber bei vielen schlecht angesehen ist. Von wissenschaftlicher Seite wurde versucht, ihn als “countercultural practice” differenzierter in den Blick zu nehmen und seine integrative Bedeutung für Jugendliche aus den ärmeren Schichten hervorzuheben (Sneed 2008: 60). So wird in den Funk-Songs eine regelrechte Favela-Identität konstruiert, in der diese Gemeinschaften als menschlicher, zutiefst brasilianischer Raum gelten, und schwer bewaffnete Gangster als loyale Beschützer dieses Umfelds idealisiert werden. Musikalisch handelt es sich beim Funk im Wesentlichen um einen Mix aus elektronisch produzierten Beats, Samples von Geräuschen wie Schüssen oder Explosionen und einem zumeist in rauer Stimme vorgetragenen Gesang mit simpler, repetitiver Melodik. Vereinzelt fließen Merkmale afrobrasilianischer Musikformen ein, eine größere Verwandtschaft besteht jedoch zum Hip-Hop, insbesondere in der Variante des *Miami Bass*. In verschiedenen Favelas werden zu später Stunde häufig sogenannte *bailes funk* mit teilweise mehreren tausend Teilnehmern veranstaltet, nicht selten finanziert von den ortsansässigen Gangstern. Die aufgeladene Atmosphäre äußert sich bei solchen Ereignissen neben der laut dröhnenden Musik und vereinzelt Schlägereien vor allem in der tänzerischen Imitation von Sexualakten. Funk-Songs mit besonders eindeutigen

4 Vgl. den dänischen Dokumentarfilm *Good Copy, Bad Copy* (2007), einsehbar unter <<http://www.goodcopybadcopy.net/>>, sowie Brüggemann, Simon (2011): “Kitsch ohne Copyright: Die Tecnobrega-Szene mischt den Norden Brasiliens popmusikalisch auf”. In: *iz3w*, Nr. 327. <https://www.iz3w.org/zeitschrift/ausgaben/327_gruener_kapitalismus/fab> (25.05.2013).

pornographischen Referenzen werden gemeinhin dem Subgenre *putaria* zugeordnet. Dabei treten sowohl Männer als auch Frauen als Protagonisten auf, und auch die Verdinglichung als Sexualobjekte betrifft beide Geschlechter. Auch dies spiegelt letztlich die Anerkennung von Prinzipien der Unterordnung und der Aggressivität wider. Insgesamt herrscht die Vorstellung von einer feindlichen Welt vor, in der es sich mit der Unterstützung weniger Vertrauter – wie etwa der eigenen Gang – durchzusetzen gilt. Damit fügt sich der Funk in eine Reihe ähnlicher musikkultureller Phänomene in Lateinamerika ein, die immer zugleich mit sozial benachteiligten Milieus in Verbindung gebracht werden.

Es scheint im heutigen Brasilien keine Form von Musik mehr zu geben, die unabhängig von Geschmacksfragen noch die Idee einer kulturellen Einheit repräsentiert, wie dies beim Samba und der MPB der Fall war. Stattdessen wird Identität vorwiegend anhand von sozialen, ethnischen, regionalen oder auch religiösen Kriterien markiert. Dies wiederum ist in einer sozial stratifizierten Gesellschaft nicht weiter verwunderlich und auch kein eigentlich neues Phänomen, eher wurde es zuvor von nivellierenden Ideologien verdeckt. Nicht nur in Brasilien zu beobachten ist allerdings, dass das Material, aus dem sich solche spezifischen kulturellen Zusammenhänge konstituieren, zunehmend der globalen Interaktion entstammt, ganz gleich, ob es sich um Funk oder evangelikalen Gospel-Pop handelt.

Literaturverzeichnis

- LUCAS, Maria Elizabeth (1996): "Wonderland Musical: Notas sobre as Representações da Música Brasileira na Mídia Americana". In: *Revista Trans*, no. 2. <www.sibetrans.com/trans/a282/wonderland-musical-notas-sobre-as-representaes-da-musica-brasileira-na-midia-americana> (12.05.2013).
- MCCANN, Bryan (2004): *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press.
- MCGOWAN, Chris/PESSANHA, Ricardo (1993 [engl. Orig. 1991]): *The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova und die Klänge Brasiliens*. St. Andrä-Wörtern: Hannibal.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de (1995): "Forró in Brasilien, Musik für Dienstmädchen und Taxifahrer?". In: *Popscripum 3 – World-Music*, Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. <www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03_pinto.pdf> (25.05.2013).
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de/TUCCI, Dudu (1992): *Samba und Sambistas in Brasilien*. Wilhelmshaven: Noetzel.

- SCHLICKE, Cornelius (2012): *Salsa Rica, Tango Caliente. Eine musikalische Reise durch Lateinamerika*. Berlin: Parthas.
- SNEED, Paul (2008): "Favela Utopia: The Bailes Funk in Rio's Crisis of Social Exclusion and Violence". In: *Latin American Research Review*, 43, 2, 57–79.
- STROUD, Sean (2008): *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music. Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira*. Aldershot [u. a.]: Ashgate.
- VIANNA, Hermano (1999 [port. Orig. 1995]): *The Mystery of Samba. Popular Music and National Identity in Brazil*. Herausgegeben und übersetzt von John Charles Chasteen. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.